

Вадим Вацуро
о Лермонтове



SHOUT
SHARE **IT**



Annotation

Вопрос об отношении Лермонтова к русскому фольклору возник еще в прижизненной критике — в связи с «Песней про царя Ивана Васильевича» и некоторыми поздними стихами. Особая роль принадлежала здесь статьям Белинского, которые содержали глубокую интерпретацию лермонтовских произведений как раз в интересующей нас связи, хотя специально проблему «Лермонтов и фольклор» и не ставили.

- [М.Ю. Лермонтов <и фольклор>](#)



- [notes](#)

[1](#)[2](#)[3](#)[4](#)[5](#)[6](#)[7](#)[8](#)[9](#)[10](#)[11](#)[12](#)[13](#)[14](#)[15](#)[16](#)[17](#)[18](#)[19](#)[20](#)[21](#)[22](#)[23](#)[24](#)[25](#)[26](#)[27](#)[28](#)[29](#)[30](#)

- ☐ 31
- ☐ 32
- ☐ 33
- ☐ 34
- ☐ 35
- ☐ 36
- ☐ 37
- ☐ 38
- ☐ 39
- ☐ 40
- ☐ 41
- ☐ 42
- ☐ 43
- ☐ 44
- ☐ 45
- ☐ 46
- ☐ 47
- ☐ 48
- ☐ 49
- ☐ 50
- ☐ 51
- ☐ 52
- ☐ 53
- ☐ 54
- ☐ 55
- ☐ 56
- ☐ 57
- ☐ 58
- ☐ 59
- ☐ 60
- ☐ 61
- ☐ 62
- ☐ 63
- ☐ 64
- ☐ 65
- ☐ 66
- ☐ 67
- ☐ 68
- ☐ 69
- ☐ 70
- ☐ 71
- ☐ 72
- ☐ 73
- ☐ 74

М.Ю. Лермонтов < и фольклор >

Вопрос об отношении Лермонтова к русскому фольклору возник еще в прижизненной критике — в связи с «Песней про царя Ивана Васильевича» и некоторыми поздними стихами. Особая роль принадлежала здесь статьям Белинского, которые содержали глубокую интерпретацию лермонтовских произведений как раз в интересующей нас связи, хотя специально проблему «Лермонтов и фольклор» и не ставили. Проблема эта выдвинулась как самостоятельная в 1890-е годы^[1]. Обширный биографический труд П. А. Висковатого, статья П. В. Владимирова, а позднее работы Н. М. Мендельсона и П. Давидовского^[2] по существу подвели итог дореволюционному изучению этой темы и выявили круг основных биографических и литературных источников; работы трех последних авторов, специально ей посвященные, опирались на значительный материал фольклорных сопоставлений; в них (в особенности в статье Владимирова) уже были сделаны первые попытки наметить основные вехи в освоении Лермонтовым народного творчества с учетом его поэтической эволюции, с привлечением материала литературной и научной фольклористики первой половины XIX века. Попытки эти страдали, правда, неизбежной ограниченностью, прежде всего потому, что названные работы носили скорее обзорный, нежели аналитический, характер. Вышедшие из недр культурно-исторической школы, они несли на себе печать эмпирического компаративизма, столь характерного для лермонтоведения предреволюционных лет. Вопрос о функции фольклорных мотивов на разных этапах эволюции Лермонтова не был ими даже поставлен.

Вопрос этот возник во второй половине 1930-х — 1940-е годы, как в общих работах о Лермонтове, так и в специальных статьях (М. К. Азадовского, М. П. Штокмара, Н. Л. Бродского, Б. М. Эйхенбаума и др.), в частности вошедших в лермонтовский том «Литературного наследства» (т. 43–44). Эти работы, и в особенности статья М. К. Азадовского «Фольклоризм Лермонтова», стали поворотным пунктом в изучении темы. Подлинные причины обращения Лермонтова к народному творчеству отыскивались теперь «в общественном миросозерцании Лермонтова», и в соответствии с этой методологической установкой осуществлялся пересмотр материала. М. К. Азадовский рассматривал фольклоризм Лермонтова на фоне дифференцированной картины борьбы общественных течений и групп вокруг проблем народного

творчества; он соотносил искания Лермонтова с фольклористикой декабристов, Любомудров, славянофилов и западников. Картина, нарисованная Азадовским, оказывается достаточно сложной: оживление интереса к фольклору у Лермонтова во второй половине 1830-х годов исследователь связывает с тяготением лермонтовского окружения (в частности, С. А. Раевского) к формирующемуся славянофильству; интерпретация же фольклорных мотивов у Лермонтова, согласно Азадовскому, прямо противостоит славянофильской доктрине^[3].

Исследования советского времени расширили сферу сопоставлений произведений Лермонтова с образцами народно-поэтического творчества, причем предметом изучения все чаще становились конкретные произведения или группы произведений. Изучение приобрело аналитический характер, и в этом немалую роль сыграли достижения теоретической поэтики, в частности поэтики фольклора; с этих позиций была предпринята попытка заново подойти к изучению народного стиха в «Песне про царя Ивана Васильевича» (М. П. Штокмар). Наконец, в работах Л. П. Семенова, И. Л. Андроникова, С. А. Андреева-Кривича, Д. А. Гиреева и др. определилась особая область — изучение иноязычных, прежде всего кавказских, фольклорных источников лермонтовских стихотворений и поэм^[4].

Тема «Лермонтов и фольклор» имеет, таким образом, давнюю и прочную исследовательскую традицию. Вместе с тем, говоря о фольклоризме Лермонтова, следует точно представлять себе масштабы описываемого явления. Фольклор входил как одна из образующих в общую систему лермонтовского творчества, но никогда не был в ней определяющим. Пользуясь неточным, но обиходным обозначением, можно сказать, что Лермонтов принадлежит к «книжным», а не к «фольклорным» поэтам, в том смысле, что его творчество — в отличие, например, от творчества Кольцова или даже Дельвига — не было в целом ориентировано на народную поэзию; будучи по преимуществу романтическим, с его резко выраженным субъективно-личностным началом, оно оказывалось менее доступным проникновению фольклорного элемента, нежели, скажем, творчество Пушкина или Гоголя. Обращение Лермонтова к фольклору в разные периоды его эволюции было обусловлено более или менее конкретным идеологическим и литературным заданием и локализовалось в сравнительно небольшом круге произведений.

Нам мало известно о круге чтения и впечатлений Лермонтова-ребенка. В дореволюционной литературе, начиная с работы Висковатова, установилось мнение, что воспоминания о Тарханах, о сказках, песнях и преданиях, слышанных в детстве, об

играх, частью обрядового характера, — неизбежных атрибутах быта русской деревни, могли пробудить в будущем поэте влечение к народному творчеству. Такой генезис лермонтовского фольклоризма встретил вполне оправданные сомнения в работах советского времени (М. П. Штокмар, М. К. Азадовский): между пассивным знакомством с народным творчеством и активным претворением его в собственном творчестве довольно большая дистанция. Обращение писателя к фольклору не есть процесс стихийный и бессознательный: оно предполагает некую литературно-эстетическую позицию, которой не могло быть еще у мальчика Лермонтова. Об элементах ее мы можем говорить, рассматривая годы его обучения в Московском университетском благородном пансионе и Московском университете, где Лермонтов действительно попадает в обстановку повышенного интереса к народному творчеству. Его непосредственными учителями оказываются А. Ф. Мерзляков, А. З. Зиновьев, Д. Н. Дубенский; первый из них уже приобрел широкую известность как автор стилизаций народных песен, другие занимались проблемами народного стиха и поэтики фольклора. В конце 1820-х — начале 1830-х годов народная лирическая песня привлекает к себе почти всеобщее внимание как своего рода квинтэссенция национального поэтического духа; ее ритмо-мелодический строй и поэтический язык становятся предметом изучения и подражания. Совершенно естественно поэтому, что лирическая песня оказывается первым из фольклорных жанров, привлечших к себе внимание юного Лермонтова. Происходит это в 1830 году. К этому времени относится его запись: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать. <...> Однако же, если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. — Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слышал сказок народных, — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» (VI, 387).

Запись эта, по-видимому, является показателем романтических устремлений Лермонтова-пансионера. «Французская словесность» — это, вероятнее всего, словесность классическая. Последняя формула есть парафраза примечания Пушкина к первой главе «Онегина», где говорится о балетах Дидло: «Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе»^[5]. Вслед за своими старшими современниками Лермонтов ищет «исконные», национальные литературные образцы, опираясь на опыт как русской, так и западной романтической поэзии, в первую очередь опыт национальных

«мелодий» Байрона и Томаса Мура. В 1829 году он пишет «Грузинскую песню», балладу в духе «Черной шали», к которой делает примечание: «Слышано мною что-то подобное на Кавказе» (1,55, 393); к этому же году относится и «Русская мелодия», где появляется «певец простой» с «балалайкою народной» (1,34). «Песня» для Лермонтова — жанровое определение, типа «романса» или «стансов». В 1829 году она у него может и не соотноситься с фольклором; этим названием он обозначает, например, традиционную «унылую элегию» в романсной форме («Песня» — «Светлый призрак дней минувших»). В 1830-м и в особенности в 1831 году — по-видимому, не без воздействия теоретических и практических трудов своих учителей (Мерзлякова, Дубенского, А. М. Кубарева) — он уже пытается воспроизвести строфическое и ритмическое своеобразие фольклорного текста. Его «Русская песня» (1830), «Песня» («Желтый лист о стебель бьется», 1831), «Песня» («Колокол стонет», 1830–1831) представляют очень сложные строфические формы, с экспериментальной сменой размеров и разноstopных строк, с прихотливой и иногда спорадически возникающей рифмовкой; он обращается и к свободному стиху («Воля» — «Моя мать — злая кручина», 1831)^[6]. В этих ранних опытах улавливаются и некоторые особенности поэтического языка фольклорной лирической песни, прежде всего психологический параллелизм; так, в «Песне» («Желтый лист о стебель бьется») мы находим двучленную метафорическую параллель с явным стремлением воспроизвести народно-поэтический прием^[7].

Ранние попытки Лермонтова овладеть языком фольклорной лирической песни в дальнейшем получают продолжение. Однако в общей массе его стихов этого времени имитации народной лирической песни занимают незначительное место. От народной лирики отличает их, между прочим, и одна существенная особенность — субъективность: все они являются по существу иносказательной интимной лирикой, частью связанной с автобиографическими любовными циклами 1830–1831 годов^[8].

Еще менее продуктивным оказалось обращение Лермонтова к сказке — жанру, на который он возлагал столь большие надежды в своей записи 1830 года. По его собственному признанию, он «не слышал сказок народных», и совершенно естественным поэтому было его обращение к их литературным обработкам.

В 1831 году он задумывает волшебнo-рыцарскую повесть «При дворе князя Владимира» (VI, 376), приуроченную к веку национального «богатырства», вступая тем самым на довольно обычный еще для XVIII века путь литературной переработки народной сказки. В дошедшем до нас плане лермонтовской

«сказки» фольклорная основа, однако, почти вовсе не ощущается. По-видимому, справедливо остроумное предположение Б. В. Неймана, что Лермонтов имел своим образцом волшебную оперу и балет с дивертисментом, которые он смотрел в Москве; известно, что он хотел написать оперное либретто на тему Пушкинских «Цыган»^[9]. Яснее прослеживается литературный генезис второго замысла, о котором мы знаем только по записи: «Написать шутливую поэму: приключения богатыря» (VI, 375). «Шутливая поэма» такого рода составляла некую особую традицию. Это были свободные обработки сказочных или былинных сюжетов «в духе Ариосто» — иронические, принципиально анахроничные поэмы типа «Руслана и Людмилы». Оба замысла при всем своем различии отличаются, однако, некоторым внутренним родством. Небезынтересно, что оба они совершенно архаичны для 1830–1831 годов^[10] и, быть может, поэтому остались нереализованными.

Таким образом, ни лирическая песня, ни тем более сказка не оставили в раннем творчестве Лермонтова сколько-нибудь заметного и устойчивого следа. Несколько иной была творческая связь молодого поэта с традицией фольклорных эпических и лиро-эпических жанров.

Классифицируя лирику Лермонтова, Б. М. Эйхенбаум с полным основанием выделял в ней стихи «лиро-эпического и фольклорного характера»^[11]. Интерес к балладе (Шиллер, Пушкин, Байрон) определился у Лермонтова в 1829 году. Романтическая баллада в наибольшей мере сохраняла связь со своими фольклорными источниками, и уже в следующем году, разрабатывая популярный сюжет «Леноры» — о возвращающемся женихе-мертвеце, Лермонтов делает попытку прикрепить его к национальному материалу («Русская песня» — «Клоками белый снег валится», 1830).

В 1832–1834 годах он перескажет этот сюжет в «Вадиме» как бытующее прозаическое предание; впрочем, в балладе «Гость» («Кларису юноша любил»), к сожалению, не поддающейся датировке, тот же сюжет является в своем «западном» варианте. Совершенно понятно, почему Лермонтов не останавливается исключительно на русской фольклорной традиции: ему важен в первую очередь самый мотив — любви и измены, устойчивый мотив его любовных циклов. В этих балладах эпическое начало ослабляется лирическим; национальная принадлежность героев не столь существенна.

Существенным национальный момент становится в исторической поэме на древнерусскую тему — в набросках к «Мстиславу» или в «Последнем сыне вольности» (1831). Здесь

Лермонтов вступает в ту область, которая была преимущественным достоянием декабристской литературы, и воспринимает некоторые черты декабристской интерпретации народной поэзии. В балладе «Песнь барда» (1830), в планах исторической поэмы о Мстиславе Черном (1831) появляется фигура народного певца-барда, возбуждающего своими песнями стремление к вольности и оплакивающего мертвых героев. Это характерная оссианическая традиция в ее декабристском преломлении; вплоть до 1820-х годов поэмы Оссиана постоянно рассматривались как принадлежащие народному творчеству^[12]. В «Последнем сыне вольности» (1831) мы находим вставную «Песнь Ингелота», где Лермонтов прямо обращается к стилизации «древней русской поэзии», которую он передает «русским размером» — четырехстопным хореем с дактилическим окончанием, т. е. тем самым средством имитации «народного стиха», которое было обычным для фольклорных стилизаций конца XVIII — начала XIX века. В 1810-е годы были попытки толковать этот размер как «оссианический»^[13], и Лермонтов, конечно, не случайно выбирает его для «Песни Ингелота»; раннее русское Средневековье окрашивается для него героико-лирическим колоритом оссиановских поэм.

Юный Лермонтов, таким образом, следует литературной традиции освоения фольклора, причем традиции, уже архаизирующейся к началу 1830-х годов. Вместе с тем как раз в период работы над поэмой о Мстиславе он непосредственно сталкивается с поэтикой подлинного фольклорного текста: речь идет о песне «Что в поле за пыль пылит», которая должна была целиком войти в будущую поэму.

Песня эта неоднократно привлекала внимание исследователей. Источник, из которого проникла она к Лермонтову, до сих пор остается неизвестным. Не исключена возможность, что он записал ее сам. Сюжет песни широко распространен и известен в многочисленных вариантах; ни одна из имеющихся записей, однако, не идентична полностью записи Лермонтова. В литературных кругах песня эта была популярна в начале 1830-х годов. В 1831 году ее опубликовал в «Деннице» на 1831 год М. А. Максимович, получивший ее от довольно известного в те годы собирателя фольклорных текстов В. Племянникова, между прочим, снабжавшего материалами и Сахарова. Вслед за тем она была перепечатана в «Московском телеграфе» как образец истинной народной поэзии^[14]. Через три года ее особо отметил в письме к родным В. К. Кюхельбекер: «Я не большой охотник до так называемых русских песен светского издělья; но эта бесподобна; тут никак не заметишь поддела.

Сверх того, в этом небольшом стихотворении целый роман, целая трагедия. — Вот как бы должно писать: тогда бы у нас была своя самобытная поэзия»^[15]. Позднее обработка этой же песни находилась в бумагах В. Ф. Одоевского^[16]. Обращение Лермонтова к этому тексту было, таким образом, совершенно в духе начавшегося интереса к нему в литературной среде.

Сохранившиеся планы поэмы о Мстиславе показывают нам, что песня «Что в поле за пыль пылит» должна была присутствовать в тексте как интерполяция, своего рода поэтическая цитата. Она не получала сюжетной реализации, и поэтому место ее в общем замысле не было строго фиксировано: она появляется в двух местах плана — в разных контекстах и с разным значением. Отказавшись от поэмы о борьбе с татарами, Лермонтов отказывается и от этой песни. Однако самый выбор ее был довольно показателен.

Кюхельбекер не напрасно определял сюжет ее как «целую трагедию». Рассматриваемая обычно в кругу исторических песен, она несет в себе все признаки баллады, причем баллады не литературной, а фольклорной, с постепенной градацией напряжения, возникающей в диалоге, с отсутствием катарсиса и с общей эпической тональностью, лишь оттеняющей внутренний драматизм. Мы увидим впоследствии, что Лермонтов воспримет как раз эти особенности фольклорного жанра. Это произойдет позднее; в начале же десятилетия он ищет в балладе черты родства с байронической поэмой, с ее напряженной эмоциональностью, драматизмом ситуаций и сюжетных поворотов, композиционными инверсиями и центральным типом байронического «героя-преступника».

Лиро-эпическая поэма такого рода, где резко выражено субъективное начало, по самому своему существу противоречит художественным принципам народной эпики. Проникновение в нее фольклорных элементов, конечно, отнюдь не исключается, но они меняются в своем художественном качестве, приобретая новый функциональный смысл, получая новые акцентировки. Фольклор утрачивает значение целостной системы и существует прежде всего как источник сюжетов и ситуаций, как правило переосмысленных в соответствии с иными литературными установками.

Именно эту картину мы наблюдаем у раннего Лермонтова, когда он обращается к народному творчеству в поисках балладного сюжета, организованного вокруг сильной личности, «героя-злодея».

Как и в других случаях, Лермонтов опирается здесь на уже сложившуюся традицию. В поэме «Преступник» (1829) он

варьировал «Братьев разбойников» Пушкина, частично воспроизводя и фольклорно-просторечную лексику своего оригинала. Чтение «Московского вестника» неизбежно должно было пробудить или во всяком случае поддержать его растущий интерес к разбойничьей песне, усердным пропагандистом которой явился здесь С. П. Шевырев^[17]. Сам Шевырев не ограничился только критическими статьями: в 1828 году он поместил в том же журнале свою «Русскую разбойничью песню» — характерный для конца 1820-х — 1830-х годов опыт литературной интерпретации фольклорных мотивов, с чертами поэтики «ужасного», с «героем-злодеем», с экспериментальным ритмическим рисунком — вариациями хореических и анапестических ходов, акцентным стихом и т. д. Все это было близко творческим поискам самого Лермонтова; «Русская разбойничья песня» отразилась в поэме «Преступник»^[18] и, быть может, в «Воле» и «Атамане», где мы находим близкую ритмическую организацию.

«Атаман» (1831) возникает в кругу всех этих литературно-фольклорных ассоциаций. Сюжет баллады локализован: за фигурой «атамана» стоит неназванный Стенька Разин. Как уже неоднократно отмечалось, баллада эта написана по мотивам нескольких песен разинского цикла. Упоминание «города Казани» в экспозиции как будто свидетельствует, что до Лермонтова дошли какие-то поволжские варианты; мотив похода на Казань пришел в разинский цикл из песен о Ермаке; исторически он недостоверен, но довольно устойчив в вариантах песни «Разин под Астраханью»^[19]. Однако наиболее интересным является центральный эпизод предыстории лермонтовского атамана: он стал беспощадным и безжалостным с тех пор, как его возлюбленную «бросили в пенные волны». В фольклорной традиции этот хорошо известный мотив появился поздно — после песни Д. Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень» (1890-е годы); в литературу 1820–1830-х годов он проник, по-видимому, через рассказ Я. Стрюйса, вышедший в 1824 году в русском переводе. Непосредственным источником для Лермонтова, вероятно, послужили пушкинские «Песни о Стеньке Разине», читанные самим Пушкиным в 1826 году в кружке московских Любомудров, запрещенные к напечатанию и распространявшиеся в списках (один из списков, в настоящее время являющийся источником текста, был у М. П. Погодина). Сюжетная основа песни о Разине претерпела у Лермонтова весьма характерное изменение. Пушкин создавал ее по фольклорным образцам, сохраняя эпическую тональность и эпическое построение характера — простого и цельного, не допускающего нюансов,

психологических противоречий или колебаний. Столь же проста и композиция песни: дается один эпизод, без предыстории, со строго выдержанной последовательностью частей. Иное дело у Лермонтова: его «Атаман» — маленькая байроническая поэма, типа «Преступника». Как и в «Преступнике», любовная драма определяет существо конфликта; психологическое содержание образа определяется «вершинами»: страсть — месть — страдание, в напряженно-мелодраматических проявлениях. Это схема характера байронического героя, «героя-злодея». Все это совершенно противопоставлено русскому народному творчеству.

Вместе с тем «Атаман», конечно, ближе к фольклору, нежели произведения Лермонтова 1830 года. Эпическое начало в нем не подавлено лирическим, оно автономно, и центральный образ объективирован. Более того, он прямо ориентирован на тип «удальца» разбойничьих песен, хотя и наделен чертами, не свойственными его фольклорному прототипу. Все это — симптомы эволюции Лермонтова в художественном освоении народного творчества, и «Атаман» — не единственный пример. К тому же 1831 году относится стихотворение «Воля», завершающее ранние опыты имитации ритмики и поэтики народной лирической песни; мы находим здесь метафорическую параллель более сложного состава («Моя мать — злая кручина» и т. д.), организующую все стихотворение (как это нередко и в народной песне), свободный стих с выпадением рифмы и довольно характерную для песенной лирики персонификацию таких понятий, как «судьбина», «воля» (ср. «доля» в народной поэзии). Еще существеннее, что и в «Воле» сделана попытка объективирования лирического героя, и этим героем оказывается тот же «удалец», что и в «Атамане», но лишенный мелодраматических черт. В 1832–1834 годах эта песня в несколько измененной редакции была включена в прозаический роман о пугачевцах («Вадим»), как песня казака из пугачевской вольницы. «Воля» несет в себе первоначальные элементы той сказовой манеры, с которой в дальнейшем окажутся связанными и опыты Лермонтова «в народном духе».

Становление и развитие лермонтовского сказа — особая тема, лишь отчасти совпадающая с нашей. В еще большей мере это относится к проблеме народа у Лермонтова — одной из кардинальнейших проблем мировоззрения поэта; без учета ее вопрос о фольклоризме неразрешим, но сама она значительно шире и глубже и решается на материале всего лермонтовского наследия, а не только той его части, которая непосредственно ориентирована на народное творчество. Здесь мы можем лишь указать на то обстоятельство, что в начале 1830-х годов

наблюдается явственный рост интереса Лермонтова к национально-патриотическим темам; он сказывается и в замыслах исторических поэм, и в драматургии Лермонтова. В «Странном человеке» (1831) мы находим рассуждение о необходимости для русских «быть русскими» и воспоминание о пожаре Москвы в 1812 году как акте народного самосознания. В той же драме на сцену выводится крестьянин и в целых монологах воспроизводится народная речь. Следующие шаги в этом направлении будут сделаны в «Вадиме», где народный бунт станет непосредственной темой романа. Это движение интересов ближайшим образом сказывается и на лирике; достаточно указать на «Поле Бородина» (1830–1831) и «Двух великанов» (1832). При этом если первое стихотворение целиком принадлежит «книжной» литературе, то второе есть сказ, причем солдатский сказ; в нем ощущаются интонации солдатской патриотической песни.

Общие тенденции к демократизации лирики, к расширению диапазона голосов лирических героев ясно видны в стихах Лермонтова 1832 года; они находятся уже в несколько ином отношении к фольклорной традиции, нежели созданные за год прежде.

Интересна в этой связи баллада «Тростник» («Сидел рыбак веселый...», 1832), где рассказывается история девушки, убитой своим сводным братом, неудачно добивавшимся ее любви. Над ее могилой на берегу реки вырос тростник; дудочка из этого тростника рассказывает человеческим голосом всю историю, изобличая тем самым убийцу.

Как и ранее, Лермонтова интересует здесь драматическая любовная коллизия, но для воплощения ее он избирает уже явно фольклорный сюжет. К сожалению, нам неизвестен источник этой баллады; с большой степенью вероятности можно утверждать ее «западное» происхождение. Сюжет «Тростника» близок к распространеннейшему сюжету «Две сестры» («Биннори»), известному по английским, шотландским, норвежским, шведским, литовским и другим образцам; есть он и в сказочном фольклоре (немецком, польском и др.)^[20]. В русском балладном фольклоре он не зарегистрирован, однако здесь есть аналоги этого сюжета. Уже с 1781 году была известна в печати баллада «Зарезанный голубочек», которая в позднейшее время привлекла внимание Ап. Григорьева^[21]. По предположению новейших исследователей, баллада эта опиралась на какую-то не дошедшую до нас версию сказки типа «Тюльпанное дерево» (известную по сборнику Гриммов и стихотворному переводу Жуковского 1845 года); в ней слышатся отзвуки и русской сказки — «о чудесной

дудочке из тростника, срезанного на могиле брата, убитого сестрами, рассказывающей об убийстве»^[22].

Через западный фольклор Лермонтов сближается, таким образом, и с русским народным творчеством, и весьма симптоматично, что «Тростник» оказался одним из редчайших примеров фольклоризации стихов раннего Лермонтова. Стихотворение вошло в народно-песенный репертуар именно в силу своей сюжетной близости к уже бытовавшим балладам^[23]; наряду с ним была воспринята русским фольклором и баллада «Две сестры» — не то из английского, не то из шведского источника^[24]. Оба произведения необыкновенно популярны вплоть до нашего времени.

Принципы переработки фольклорного источника в «Тростнике» уже значительно отличаются от тех, которые мы прослеживали на материале стихов 1831 года. Они близки к пушкинским (ср. «Ворон к ворону летит...»). Лермонтов упрощает строфику, отказывается от тропов и ритмических экспериментов и предельно обнажает рассказ, добиваясь ощущения безыскусственной, «наивной» поэзии. Как мы увидим далее, это станет одной из художественных задач в его поздних балладах, ориентированных на фольклор, и в этом отношении «Тростник» в известной мере предвосхищает его последующие достижения.

1832 год является своего рода вехой в поэтическом развитии Лермонтова; к этому году относятся несколько стихотворений, знаменующих конец поэтического ученичества. Новые тенденции в освоении народно-поэтической традиции, которые мы улавливаем в «Тростнике», стоят в прямой связи с общей эволюцией Лермонтова-поэта и прослеживаются в других его стихах, например в «Желании» (1832), о котором речь еще пойдет ниже. Но прежде чем заняться их анализом на материале позднего творчества Лермонтова, мы должны рассмотреть особую проблему, возникающую в связи с темой «фольклоризм Лермонтова», а именно проблему отношения поэта к фольклору народов Кавказа в 1828–1833 годах.

К кавказской теме Лермонтов обращается с первых своих литературных шагов. На протяжении 1828–1833 годов пишутся «Черкесы» (1828), «Кавказский пленник» (1828), «Каллы» (1830–1831), «Измаил-Бей» (1832), «Аул Бастунджи» (1832–1833), «Хаджи Абрек» (1833), к которым примыкают «восточные поэмы» — «Две невольницы» (1830), «Азраил» (1831) и «Ангел смерти» (1831). После поэм Байрона и Пушкина восточная тема заняла прочное место в сюжетно-тематическом репертуаре русской романтической поэмы; Кавказ становится излюбленным местом действия. Вслед за своими предшественниками Лермонтов вводит

в свои поэмы бытовые и этнографические реалии; в сюжетных и композиционных особенностях, в обрисовке центрального героя Лермонтов также — с большими или меньшими отступлениями — следует уже сложившейся традиции «байронической поэмы», хотя самый материал черпает из истории или даже устного предания («Измаил-Бей», «Хаджи Абрек»^[25] и т. д.).

Довольно обширный сопоставительный материал, которым мы располагаем в настоящее время, показывает, что Лермонтову уже в начале 1830-х годов были знакомы некоторые сюжеты, распространенные в сказочном и эпическом творчестве народов Кавказа; к ним принадлежат, например, легенды о дэвах, какие-то варианты преданий об Амирани и т. д. Мотивы эти проходят по всем кавказским поэмам, начиная от «Азраила» и до последних редакций «Демона». Круг их с течением времени расширяется; так, полуисторические-полуфольклорные сюжеты, связанные отчасти с группой легенд о Дарьяльском ущелье, Лермонтов использует в «Тамаре» (1841); один из центральных эпизодов «Мцыри» основан на популярнейшей песне «Юноша и тигр», известной в нескольких хевсурских и пшавских вариантах, и т. д. Ссылки на «рассказ», «преданье» постоянны в ранних лермонтовских поэмах, и в целом ряде случаев они подтверждаются позднейшими фольклорными записями. Тем не менее проблема «Лермонтов и фольклор Кавказа» сложнее, чем она кажется на первый взгляд.

Лермонтов начинает вводить мотивы горского фольклора в свои поэмы в тот период времени, когда все его творчество находится на стадии первичного, «литературного» освоения народной поэзии. Уже одно это несколькостораживает. Изолированный народнопоэтический мотив входит в чужеродную литературную среду всегда в ином значении и иной функции. Так происходит у Лермонтова и с русским фольклором: «атаман», «Стенька Разин» русской разбойничьей песни приобретал у него черты байронического героя; мотив, однако, не утрачивал полностью своей генетической и ассоциативной связи с циклом песен о Разине. Иное дело — мотив инонационального фольклора. В иноязычной среде «чужеродность» — одна из его основных функций; его назначение — нести с собой признаки чужой культурной среды. Его специфика, таким образом — это специфика экзотики, а в этой сфере стирается грань между книжным и фольклорным мотивом, между «фольклором» и «литературой». Это относится не только к ранним, но и ко многим поздним «кавказским эпизодам» у Лермонтова.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Среди использованных ранним Лермонтовым мотивов и образов

кавказского фольклора нет ни одного такого, для которого он не мог бы найти прямых источников или близких аналогий в русской или европейской романтической литературной традиции. «Дивы», «гурии», «ангел смерти» — все эти атрибуты романтического ориентализма были широко распространены в русской поэзии 1830-х годов.

Даже и в поздние годы, перерабатывая кавказские народные предания, Лермонтов постоянно будет учитывать эту литературную традицию. Так, в «Тамаре» (1841) образ демонической жрицы чувственной страсти создается отнюдь не только на грузинской фольклорной основе: едва ли не большее значение для его концепции приобретают «Египетские ночи» и фигура Клеопатры, как она была обрисована Пушкиным. Такой отбор и переработка источников свидетельствуют не столько об освоении фольклора как определенной художественной системы, сколько о применении, использовании арсенала его образов и тем в романтической поэме и балладе, о своего рода переводе европейских литературных представлений на язык литературного же, европейского «Востока». Так это делалось не только в романтической, но и в доромантической литературе, пользовавшейся ориентальными сюжетами.

Следуя романтической традиции, Лермонтов вставляет в свои «восточные поэмы» образцы «национальных песен». Судьба этих песен довольно показательна, и на них следует остановиться подробнее, тем более что они неоднократно были предметом специального рассмотрения.

Уже в «Кавказском пленнике» мы находим «песню» черкесских дев («Как сильной грозою...»). Она попала сюда по аналогии с «Черкесской песней» в «Кавказском пленнике» Пушкина, но восходит не к Пушкину, а к «Абидосской невесте» Байрона в переводе Козлова, откуда заимствована почти текстуально. В отличие от пушкинской песни лермонтовская ни в коей мере не ориентирована на фольклор и имеет единственную функцию — подчеркнуть воинственный дух народа. Значительно более интересна песня девы в «Азраиле» («Ветер гудет, / Месяц плывет»): она уже совершенно очевидно написана по русским фольклорным образцам, как они осмысливались Лермонтовым в 1831 году. Наряду со стихотворением «Воля» эта песня затем попадает в роман о Вадиме как русская народная.

Появление русской песни в «Азраиле» — одним из наиболее абстрактных, «условно восточных» произведений Лермонтова, откуда последовательно устранены всякие характеристики времени и места действия, на первый взгляд несколько неожиданно. Однако с тем же явлением мы встречаемся в

«Измаил-Бее» (1832). Здесь есть «Черкесская песня» («Много дев у нас в горах»), которая подается как старинная народная песня. Были и попытки найти аналогии ей в горском (в частности, кабардинском) фольклоре^[26], между тем она была создана на основе русских источников — песни «Ты, дума моя, думушка», имеющейся в сборнике Чулкова^[27], и лишь стилизована в духе национальной «черкесской» поэзии.

Воспроизводя «восточную» фольклорную стихию, Лермонтов, таким образом, берет в качестве исходного материала русское народное творчество, подобно тому как в «Тростнике» он пытался создать русскую балладу на основе западного балладного сюжета. Он обращается к поэтическим приемам, которые, по-видимому, ощущает как примету народной поэзии вообще — вне национальных различий, например к образному параллелизму. Более того, «национальные песни» позволяют нам уловить ту же линию эволюции, которую мы прослеживали на материале русских фольклорных опытов Лермонтова: так, уже в «Черкесской песне» в «Измаил-Бее» Лермонтов отходит от метроритмических экспериментов и начинает избегать тропов (за исключением метафоры «ночь и звезды в их очах», явно призванной передать усложненный метафоризм восточной поэзии). Начиная с «Измаил-Бее» «песни» перестают быть у Лермонтова только средством создания «местного колорита», но приобретают и чисто сюжетные функции: центральный мотив «черкесской песни» («Жену бы кинул, а купил коня») получает немаловажную сюжетную роль и в следующей поэме — «Аул Бастунджи».

Напомним, что «Измаил-Бей» написан в 1832 году — в том же году, что и баллада «Тростник». Новые тенденции в освоении фольклора, обозначившиеся в стихах этого времени, сказались и на «кавказских поэмах». В свою очередь, отмеченные нами в «Измаил-Бее» особенности подхода к «кавказскому фольклору», к национальной специфике быта окажутся развитыми и закрепленными в позднем творчестве Лермонтова.

Мы проследили эволюцию фольклорных интересов Лермонтова до 1832 года. Следующий период — 1833–1835 годы — был бы очень важен для наших целей, как непосредственно предшествующий «Песне про царя Ивана Васильевича...», но как раз о нем мы знаем очень мало. На эти годы падает создание «Вадима», куда вошли уже упоминавшиеся ранние фольклорные опыты, а также, по-видимому, устные предания о пугачевщине. В 1835–1836 годах пишется и «Боярин Орша», где действие отнесено ко времени Ивана Грозного и где отразились некоторые черты быта русского Средневековья. «Боярин Орша» — байроническая поэма. Ее герой Арсений соотносится с

байроновскими «ренегатами», характер его не имеет национальной и исторической специфичности.

Небезынтересно, что сцена битвы, где гибнет Орша и завершается психологический поединок героев, варьирует аналогичную же сцену в «Гяуре» Байрона; конфликт между Гассаном и Гяуром как бы переносится в иную национальную и бытовую среду. Эпиграфы из «Гяура» и «Паризины» предпосланы главам поэмы; к «Паризине» восходит и сцена появления Орши перед любовниками. Вместе с тем в «Орше» уже поколеблен основной структурный принцип байронической поэмы — единодержавие героя. Рядом с байроническим героем-индивидуалистом, в чьем характере движущее начало — страсть, вырастает фигура другого героя — Орши, чье имя и дает название поэме. Он противопоставлен Арсению как равный или даже превосходящий его противник, и вся поэма организуется мотивом их поединка. В поединке побеждает Орша, но победа его куплена ценою тяжелых жертв: на алтарь ее принесены родная дочь и собственная жизнь. Оршею движет его понятие о семейной чести, продиктованное ему традицией, бытовым укладом, ритуальными формами существования; верша суд над дочерью и ее соблазнителем, он не «мстит», а карает вину, которая, по его моральному закону, подлежит казни. Самая фигура его предстает в кругу некоторых историко-психологических и историко-бытовых ассоциаций, и в эту сферу естественно входит фольклорный мотив: иносказательная сказка Сокола — это популярный сюжет баллады о Ваньке-ключнике, впрочем, варьированный совершенно свободно; он определяет дальнейшее течение событий в поэме, т. е. входит в текст совершенно органически.

«Боярин Орша» по своей проблематике, таким образом, прямо подготавливает «Песню про царя Ивана Васильевича...»; все отмеченные выше особенности этой поэмы в равной мере относятся к «Песне». Но в «Боярине Орше» нет еще историко-психологической достоверности характера; есть лишь известные предпосылки к его созданию. Общий тон поэмы, ее лирическая субъективность, сближающая ее с ранними опытами Лермонтова, с одной стороны, и с «Мцыри» — с другой, отделяют ее резкой гранью от народно-поэтической традиции. Метод и стиль «Песни» подготавливаются не в «Орше», а скорее в лиро-эпических стихах, где эта традиция осваивается сознательно.

Еще в 1832 году Лермонтов пишет стихотворение «Желание», предвосхищающее его позднюю «тюремную» лирику. Связь с фольклорной традицией в этом стихотворении не прямая, а опосредствованная, и это очень важно. В нем ощущаются некоторые точки соприкосновения с «Пловцом» Н. М. Языкова

(«Нелюдимо наше море») — стихотворением, отлично Лермонтову известным, к которому он в том же 1832 году прямо отослал адресата своего шуточного послания:

Я в роковом его просторе
Высоких дум не почерпнул^[28].

В 1837 году Лермонтов перерабатывает «Желание» в новое стихотворение — «Узник». При переработке исчезают мотивы «Пловца», но связь с языковской поэзией сохраняется: появляются следы чтения другого стихотворения Языкова — «Конь». Сравним:

ЛЕРМОНТОВ

Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет, весел и игрив,
Хвост по ветру распустив
.....
Черноглазую девицу,
Черногривого коня (П, 89)

ЯЗЫКОВ

Полон сил, удал на воле,
Громким голосом заржал,
Встрепенулся конь — и в поле
Бурноногий поскакал!
.....
Вдоль по ветру он волнами
Черну гриву распустил

В конце «Узника» — типичный языковский неологизм, варьированный Лермонтовым: «звучномерными шагами» (у Языкова: «стройно-верными шагами»).

Лермонтов, хотя и косвенно, соприкасается, таким образом, с литературно-философским и общественным течением, отвоdivшим фольклору совершенно исключительное место. В его стихах характерны не прямые реминисценции из Языкова, которых по существу нет, а очевидная ориентация на совершенно определенный тип переработки фольклорного материала, о чем уже шла речь, — и, более того, на те образцы языковского

творчества, которые давали основание И. Киреевскому определять его как поэзию «душевного простора», «национального размаха», «лучшего выражения самых высоких эмоций народной души»^[29]. «Узник» создается одновременно с «Песней про царя Ивана Васильевича..» и в какой-то степени соотносится с нею по общей литературной проблематике и своему фольклорному колориту, но не преследует цели прямой стилизации. В этом отношении Лермонтов также приближается к Языкову. Предпосылки нового, более углубленного освоения народной поэзии явственно обозначаются в стихах, не ориентированных прямо на фольклор, но воссоздающих его тональность и атмосферу; в самой художественной организации стихотворения Лермонтов, как мы постараемся показать далее, учитывает фольклорные образцы, двигаясь от внешних планов строения текста (ритмика, композиция) к глубинным, внутренним. Таково «Бородино» того же 1837 года, где сказовая манера становится средством речевой и — шире — психологической характеристики героя из демократических низов. В «Бородине» она служит созданию своеобразного «микроэпоса», где героем является народ в целом, темой — народная война, а повествователем — безымянный ее участник, лишенный индивидуальных черт и представляющий как часть внеличного народного целого. Самое время действия — 1812 год — предстает как неопределенно-историческое время, резко отличное от современности и характеризующееся чертами эпического гиперболизма («Да, были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя, / Богатыри — не вы!»)^[30]. Отсюда уже один шаг до проблематики «Песни про царя Ивана Васильевича».

В «Песне» Лермонтов обращается прямо к народно-поэтической традиции, активизируя тот запас сведений и впечатлений, который уже сложился в его художественном сознании. Внешние стимулы к этому он мог получить и от своего литературного окружения. В число его друзей в 1836–1837 годах входят А. А. Краевский и в особенности С. А. Раевский, принявший ближайшее участие и в литературной работе Лермонтова. В середине 1830-х годов Краевский близок к ранним славянофилам. Его статьи этого времени («Мысли о России» и др.) развивают идеи «самобытности» и «народности» и имеют некоторые симптоматичные точки схождения с кругом идей Лермонтова; напомним, что Лермонтов как раз в 1836 году пишет «Умиравшего гладиатора», где поднята занимавшая славянофилов тема Запада и Востока и дряхлеющего европейского мира^[31]. Что касается С. А. Раевского, то общение с ним, без сомнения, поддерживало и направляло в определенное

русло уже определившийся интерес Лермонтова к народной поэзии. Как профессиональный фольклорист и этнограф Раевский раскрылся двумя годами позднее, когда он развернул в олонечской ссылке свою собирательскую и исследовательскую работу. Фактических данных о связях и ориентации Раевского-фольклориста крайне мало; однако все, что известно, говорит о его тесных контактах с раннеславянофильским крылом фольклористики. Раевский был приятелем Краевского еще по Московскому университету, где М. П. Погодин был общим их учителем; в 1838 году он, по-видимому, тесно связан с кружком Киреевских, с Д. П. Ознобишиным, т. е. с прежними Любомудрами, а в дальнейшем — деятелями славянофильского лагеря. Фольклористические интересы Раевского определились, конечно, до 1838 года; известно, что еще в 1837 году он внимательно читал книгу И. П. Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков» (СПб., 1836. Ч. I) и писал в связи с ней какое-то «замечание»^[32]; кстати, именно на эту книгу Краевский поместил рецензию в № 3 «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду»^[33]. Повышенное внимание к народной поэзии как отражению народного бытия, нравов в области политической, духовной, в семейном укладе также роднило Раевского с ранними славянофилами.

В таком окружении Лермонтов, чья творческая эволюция шла в том же направлении, совершенно закономерно приходит к постановке проблемы национальной специфики русской жизни. Его интересует теперь народное бытие, отраженное в народно-поэтическом сознании; от литературных интерпретаций фольклора он переходит к художественному освоению подлинных образцов. Для него важен сейчас не столько изолированный фольклорный сюжет или мотив, сколько народная поэзия в целом, осмысленная как некая система, и она-то оказывается основой и субстратом поэмы, имеющей мало общего с сюжетным репертуаром русского фольклора. Дальнейший анализ поэмы должен показать, каковы были основные пути освоения Лермонтовым этого материала.

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» была создана в 1837 году, в кавказской ссылке, по преданию, идущему якобы от Лермонтова, в чрезвычайно короткий срок (за три дня) и напечатана при посредничестве Краевского и помощи Жуковского в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду». Нет никакого сомнения, что истоками своими она уходит еще в первый петербургский период лермонтовского творчества.

«Песня про царя Ивана Васильевича...» подается читателю как

старинное сказание, произнесенное (спетое) гуслеями-скоморохами. Она начинается широким эпическим зачином с элементами «величания»; гуслеи говорят от своего имени и непосредственно выходят на авансцену повествования. Им же принадлежат концовки первой и второй песен и такая же концовка всей поэмы. Таким образом, «Песня» композиционно организована очень строго; она имеет внешнее обрамление, подчеркнутое стилизацией, и столь же подчеркнутое внутреннее членение на три части, в соответствии с фольклорным принципом троичности.

Движение сюжета в «Песне» начинается со сцены пира, неоднократно привлекавшей внимание исследователей. Сцена эта построена по принципам былинной поэтики. Традиционным для былины является прием выделения единичного из множественного, когда в художественный фокус попадает центральное действующее лицо: все пьют, лишь один не пьет. Это лицо — Кирибеевич. Вслед за тем разворачивается диалог Грозного и опричника.

Обращение Грозного, нарастание его гнева и ответ опричника строятся на последовательно выдержанном принципе утращения с градацией: «нахмурил царь брови черные», «об землю царь стукнул палкою» (эта ступень гнева — с характерной эпической гиперболизацией: «И дубовый пол на полчетверти / Он железным пробил оконечником»); наконец — «промолвил царь слово грозное». «Грозное слово» пробуждает опричника из забытья. Начинается диалог. Кирибеевич отвечает на вопрос царя лирическим монологом, где ощущаются мотивы протяжных песен о судьбе воина^[34]. Вторичное обращение Грозного повторяет композиционную схему первого, но уже в иной, смягченной тональности: «не истерся ли твой парчевой кафтан», «не казна ли у тебя поистратилась», «иль зазубрилась сабля закаленная». Но здесь вводится еще один, последний и самый сильный член градации: «Или с ног тебя сбил на кулачном бою / На Москверекe сын купеческий?». Кирибеевич отвечает в порядке убывающей градации: «Не родилась та рука заколдованная / Ни в боярском роду, ни в купеческом, / Аргамак мой степной ходит весело» и т. д.^[35]

Уже здесь определяются несколько важных принципов интерпретации фольклорного материала в «Песне». Прежде всего, это — довольно жесткая фольклорная композиционная схема, распространенная на отдельный эпизод и последовательно выдержанная, что даже создает ощущение «гиперфольклоризации», сгущенной стилизованности текста^[36].

Другое, не менее важное обстоятельство — это то, что

градация служит здесь психологической драматизации действия и получает тем самым одну из функций, совершенно нехарактерных для эпоса. Допущение Грозного, что непобедимый кулачный боец проиграл в бою «сыну купеческому», — допущение, отвергнутое Кирибеевичем, как совершенно невозможное, — есть психологическое предвосхищение центральной коллизии «Песни». Вопрос Грозного и ответ Кирибеевича несут в себе некий смысл, не вкладываемый в них участниками диалога и для них неясный; это неосознанное пророчество, придающее всему диалогу какой-то зловещий и таинственный колорит. Ни былина, ни историческая песня не дают нам подобных ситуаций; традиционный в эпосе мотив «наказанного хвастовства» гораздо проще и прозрачнее и по структуре, и по функции. Между тем близкие сюжетно-композиционные формы в фольклоре есть и даже распространены — в произведениях балладного жанра.

Исследователи поэтики баллады отмечают как ее характерную особенность как раз диалоги с драматизирующими повторениями (обычно троекратными) и градацией. Психологические состояния героев в балладе обычно не мотивированы или мотивировка вынесена за пределы текста и проясняется лишь в процессе развертывания лирического сюжета. Предчувствия, приметы, символика органически входят в художественную ткань баллады. В этом отношении ее поэтика представляет «антитезу поэтике былинного эпоса»^[37].

Вторжение элементов этой художественной системы в эпическую сцену пира — лишь первый и не самый очевидный случай объединения у Лермонтова двух различных фольклорных систем. «Балладная» стихия вступает в свои права и далее, в кульминационных по драматизму моментах «Песни». Таковы сцены ожидания Алены Дмитриевны во второй части поэмы. Все они построены на предчувствиях и предзнаменованиях, начиная с «недоброго» утра и дня, когда «баре богатые» обходят лавку купца. Пейзажная символика усиливает тревожный колорит: «...набегают тучки на небо, / Гонит их метелица, распеваячи». Драматизм нарастает в диалоге Калашникова и Еремеевны (не исключено, что в нем есть отдаленные отзвуки баллады «Князь Роман жену терял», известной, в частности, по сборникам Чулкова и Кирши Данилова)^[38]. Он достигает кульминации в пейзажном описании — символическом эквиваленте катастрофы:

И смутился тогда думой крепкою
Молодой купец Калашников;
Ион стал к окну, глядит на улицу —
А на улице ночь темнехонька;

Валит белый снег, расстилается,
Заметает след человеческий.

(IV, 107)

Нам придется еще вернуться к балладной стихии в «Песне». Сейчас же отметим два существенных обстоятельства. Во-первых, «психологизм» «Песни» не есть психологизм в строго литературном смысле; он создается прежде всего атмосферой повествования и в гораздо меньшей степени — рисунком характера. Именно такого рода явление мы встречаем в народной балладе, которая в этом смысле не менее «психологична». Во-вторых, балладный иррационализм в «Песне» почти везде приглушен или даже вовсе снят, он выходит на поверхность только в реплике Грозного на пиру. В целом в «Песне» поведение героев и ситуации мотивированы, как это обычно у Лермонтова.

Поэтика баллады является важнейшим, но отнюдь не единственным фольклорным элементом, определяющим собою поэтический стиль «Песни». Знаменитая сцена боя дает нам интереснейший пример сплава различных стилевых стихий, фольклорных и литературных. Именно она позволила Белинскому и затем всем последующим исследователям усматривать основной источник «Песни» Лермонтова в исторической песне о Кострюке. В самом деле, здесь есть прямые точки соприкосновения, но есть и существенные различия.

Бой предваряется традиционной сценой «хвастовства», занимающей и в песне о Кострюке важное место. Далее, однако, начинаются отличия. Для сюжета песни о Кострюке очень важна физическая ущербность русского бойца: тем ярче и рельефнее в дальнейшем эффект его победы. Этот «мотив предварительного опорочения», по терминологии А. П. Скафтымова, очень распространен и в былине^[39]. У Лермонтова он снят, хотя нечто от изначального контраста присутствует: в отличие от Кирибеевича Калашников — не профессиональный боец и вероятность его победы невелика. Однако исход борьбы оказывается предрешенным заранее именно сценой «хвастовства». Похвальба опричника — ритуал, игра; ответ Калашникова — обвинение и вызов на смертельный поединок. Бой перестает быть состязанием в силе и удалстве; дело идет о моральной правоте. Эта ситуация принадлежит уже не фольклору, а литературе; она близка мотиву «Божьего суда», нередко в историческом романе вальтер-скоттовского типа. Реакция Кирибеевича — признание своего морального поражения, за которым неизбежно последует и поражение физическое:

И услышав то, Кирибеевич
Побледнел в лице как осенний снег,
Бойки очи его затуманились,
Между сильных плеч пробежал мороз,
На раскрытых устах слово замерло...

(IV, из)

Ничего подобного не дает нам ни один из фольклорных жанров. Вместе с тем самое описание выдержано строго в духе фольклорных образцов; мотивы их переосмысляются функционально и частично семантически, но не теряют связи с эпическим народным творчеством. В полном соответствии с поединками в былине первый удар принадлежит противнику, т. е. в конечном счете побеждаемой стороне. Былинная традиция дает нам разные варианты этого «удара»: в былине о Святогоре — троекратный удар палицей и шелапугой «в сорок пуд», в былине об Илье и Идолище — метание ножа, выбивающего дверь, в былине об Илье и Соловье-разбойнике — свист, от которого богатырский конь спотыкается, и т. д. Модификацией первого удара является начальное поражение героя, как в былине о бое Ильи с сыном. Удар противника сокрушителен, но не смертелен; смертелен ответный удар богатыря. Так строится бой и в «Песне». Кирибеевич поражает Калашникова в грудь:

Затрещала грудь молодецкая,
Пошатнулся Степан Парамонович.

(IV114)

Калашникова спасает «медный крест со святыми мощами из Киева», висевший у него на груди. Эта деталь существенна, и к ней придется еще вернуться. Его ответный удар предварен мысленным обращением к самому себе: «Постою за правду до последнего», после чего он убивает опричника. Такое обращение есть не только эпическое замедление действия. В былинах о тяжелом бое оно является важным структурным элементом. Илья, побежденный Подсокольников, вызывает к Спасу, после чего «у стара казака силы вдвое прибыло»; то же — в былине «Изгнание Батыя». В русской литературе мы встречаем его задолго до Лермонтова; можно указать хотя бы на думу «Мстислав» Рылеева. Небезынтересно, что конечный «смертельный удар» — нередко удар «предательский», как в былине об Алеше и Тугарине.

В. Я. Пропп, анализируя этот сюжет, показал, что хитрость по отношению к противнику не является «предательской» с точки зрения народного сознания и не набрасывает тени на облик самого бойца^[40]. Параллели эпизоду «нечестного боя» вообще довольно многочисленны как в европейском, так и в азиатском народном эпосе^[41]. Отзвуки этих фольклорных представлений, видимо, и сказались в описании удара Калашникова: «прямо в левый висок со всего плеча», что, конечно, противоречило правилам боя. Опричник падает мертвым. Калашников совершает убийство, но не лишается ни авторского, ни читательского сочувствия. В «Песне» действует особый этический критерий. Согласно лермонтовской концепции характера, Калашников идет вершить суд и казнь — и выполняет свою миссию. Как герой-победитель, он прав и с точки зрения народного сознания. Лермонтов учитывает фольклорную этическую норму, как она сказалась в былинном эпосе, т. е. делает попытку проникнуть в глубинную сущность народного мировосприятия и мировоззрения.

И здесь мы вновь сталкиваемся с явлением, которое нам приходилось отмечать выше, — с явлением объединения различных, а в данном случае и противостоящих друг другу, фольклорных стихий. Описание гибели опричника воспроизводит интонации причитания:

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная.

(IV, 114)

Ср., например, в плаче Федосовой:

И как верба да был, наш свет-то, золочоная,
.....
И быдто деревцо, наш свет, да подсеченое,
И во сыром бору береза подсушоная.

и т. д.^[42]

Подобное описание было бы совершенно невозможно в былине, и не только потому, что стилистика плача — явление в целом чуждое классической былине, но и в первую очередь потому, что оплакивание побежденного противника противоречит

идейным основам русского героического эпоса. Такое оплакивание предполагает множественность оценочных точек зрения в авторском сознании. Принцип же русского эпоса, — будь то былина или историческая песня — монистичность сознания коллективного автора, с изначально заданной и неизменяемой системой оценок, с недвусмысленно выраженными симпатиями и антипатиями. Плач по врагу в русской былине воспринимался бы как диссонанс; в пределах лермонтовской «Песни» диссонанса не возникает. Перед нами еще один случай синтеза фольклорных мотивов в соответствии с общим художественным заданием, не тождественным фольклорному источнику.

Следующая сцена «Песни» — суд над Калашниковым — в известном отношении является ключевой ко всему произведению. Она раскрывает соотношение и расстановку действующих лиц и отчасти бросает свет на построение характеров.

Напомним узловые моменты этой сцены. Разгневанный царь спрашивает Калашникова: «вольной волею или нехотя» он убил его «верного слугу». Калашников отвечает:

Я убил его вольной волею,
А за что про что — не скажу тебе,
Скажу только богу единому.

(IV, 115)

Он готов принять казнь и поручает свою семью попечению царя. Царь обещает «пожаловать» его братьев, «молодую вдову» и «сирот»; самому же Калашникову предлагает отправиться на «высокое место лобное»:

Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью...

(IV, 115)

Этот диалог включает явные или скрытые реминисценции из нескольких песен^[43]; однако — что важнее — она воспроизводит один, причем совершенно определенный сюжет «разбойничьей» песни о допросе молодца государем, представленный хотя бы хорошо известной в 1830-е годы песней «Не шуми, мати, зеленая

дубравушка»^[44]. В сцене суда и приговора Лермонтов воссоздает не только композицию этой песни (вопрос царя — отказ молодца от ответа — похвала царя и «пожалование» виселицей), но и самую ее концепцию. «Надежа православный царь» и «молодец» в песне, конечно, антагонисты; но их связывает общность этических норм. Поэтому царь принимает со своеобразным уважением заpiresательство молодца («Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын, / Что умел ты воровать, умел ответ держать»), а у молодца не возникает сомнений в праве царя казнить его, причем столько же за разбой, сколько за послушание, отказ выдать товарищей. Заметим сразу же, что ирония в этой песне не имеет того злобно-саркастического оттенка, который она приобретает, если рассматривать ее под углом зрения письменной литературы. Она теснейшим образом связана с иносказанием и начинается в ответах молодца; царь подхватывает игру иносказаниями, вынося приговор. За игрой этой не скрывается оскорбление (как, например, в былине об Алеше и Идолище); она — показатель известной равноправности «состояющихся», чего не бывает, скажем, в сценах допроса молодца губернатором или воеводой (ср. многочисленные варианты песни о сынке Разина или о Ваньке-ключнике). Все эти особенности народной песни в большей или меньшей степени переходят и в «Песню» Лермонтова. Калашников самовольно вершит суд и расправу, но вина его не только в этом; она усугублена «заpiresательством» перед царем. Это-то послушание и влечет за собой казнь, неизбежность и справедливость которой Калашников признает. В смертном приговоре Калашникову Лермонтов усиливает по сравнению с народной песней мотив «милости»:

Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую,
Твоим братьям велю от сего же дня
По всему царству русскому широкому
Торговать безданно, беспошлинно.

(IV, 115)

«Милость» по отношению к самому Калашникову — в том, что его казнь обставляется празднично. Любопытно, что некоторые из современных Лермонтову и позднейших толкователей «Песни» почувствовали как раз в этой сцене сложную психологическую коллизию; на нее особенно обращал внимание Достоевский^[45]. В самом деле, Лермонтов выделяет и подчеркивает те психологические потенции, которые содержатся

в фольклорной песне о суде над молодцем и сближают ее с балладой. Психологическое напряжение создается трагической неразрешимостью конфликта; над обоими антагонистами тяготеет некий высший этический закон, власть которого они оба признают. Соотнесенность с фольклорными образцами составляет особый характер историзма «Песни», который очень точно почувствовал Белинский. Исторические реалии поэмы носят в значительной мере внешний характер; действие «Песни» столь же неопределенно, как и в фольклоре; точнее сказать, оно развивается не в историческом, а в эпическом времени. Поэтому было бы совершенно непродуктивно искать в «Песне» концепции исторического Грозного, как это нередко делают. «Грозный» здесь не столько Иван IV, сколько «грозный царь» разбойничьей песни; он не имеет даже тех отдельных черт индивидуального и социального облика Ивана IV, которые сохранились в песнях и преданиях, связанных с его именем; черты эти Лермонтову и не нужны. «Грозный» важен ему как носитель абсолютной власти и некоторого комплекса представлений и этических понятий.

Несколько иначе обстоит дело с образами Кирибеевича и Калашникова. Здесь усилены черты социальной, вернее, социально-бытовой характеристики. Кирибеевич — это опричник, т. е. человек вне устоев и традиций; форма его индивидуального и социального бытия — служение властелину. Его имя как будто указывает на нерусское (татарское, черкесское) происхождение и заставляет снова вспомнить песню о Кострюке, «Мастрюке Темрюковиче», «удалом черкашенине». Калашников называет его «бусурманский сын», а о себе говорит, что родился «от честного отца» (по-видимому, в отличие от Кирибеевича). Очень характерна разница между ними в поведении перед боем. Кирибеевич, выходя, «царю в пояс молча кланяется»; Калашников же кланяется с соблюдением правил старинного «вежества»: прежде царю грозному, после белому Кремлю да святым церквям, а потом всему народу русскому^[46]. В этом контексте и получает свое значение «медный крест со святыми мощами из Киева», в который попадает удар Кирибеевича; это непереносимый атрибут человека, живущего древними устоями; его функция в поэме в известной мере сближается с функцией талисмана.

Законы патриархальной чести направляют все поведение Калашникова, его братьев и Алены Дмитриевны: здесь и семейный кодекс, закрепленный Домостроем (право мужа запереть жену «за дубовую дверь окованную»), и главенство в семье старшего брата («второй отец»), и понимание самого признания в любви (не говоря уже о поцелуе) как позора для замужней женщины, и, наконец, абсолютная невозможность

раскрыть позор жены хотя бы и перед самим царем. В этом смысле Калашников — древнерусский «невольник чести».

«Царь Иван Васильевич» «Песни» — также хранитель уставов «чести». Долго державшаяся гипотеза, что царь поощряет своеволие опричника, основана на ошибочном членении текста. Слова «обманул тебя твой лукавый раб», конечно, не признание Кирибеевича перед царем, а ремарка гусяров, рассказывающих старинную быль; об обмане Кирибеевича царь ничего не знает^[47]. Напротив, он предполагает, что дело идет к свадьбе, и готов ей содействовать, причем самая свадьба рисуется ему как традиционная и патриархальная:

Прежде свахе смышленной поклоняйся
И пошли дары драгоценные
Ты своей Алене Дмитриевне:
Как полюбишься — празднуй свадебку,
Не полюбишься — не прогневайся.

(IV, 105)

В отличие от Калашникова и царя образ Кирибеевича не имеет аналогов в русском фольклоре. Описание его внешности несколько напоминает типы «щеголей» (Чурила и др.). Любопытно, что лирическая стихия «Песни» связана в значительной мере с этим образом. В его монологе «Отпусти меня в степи приволжские», в его описании красоты Алёны Дмитриевны, в страстном признании в любви есть черты близости к мужским и женским протяжным песням; наконец, смерть его, как мы говорили выше, изображается в формулах плача.

Этот лирический колорит образа очень важен. Кирибеевич — носитель идеи индивидуального чувства. В этом смысле он примыкает к целой цепи излюбленных лермонтовских героев; Арсений в «Боярине Орше» — его ближайший предшественник, так же как Орша — предшественник Калашникова. Но в «Песне» действует критерий древнерусской этики, патриархального бытового уклада, «закона Господнего», который вменяет в преступление индивидуальную «незаконную» любовь. В этой сфере понятия «любви» вообще нет, оно заменено понятием «семейного уклада». Калашников выходит на бой не из ревности, а защищая честь, причем в первую очередь честь семьи. Кирибеевич, пришедший из иного мира, лишенный этих этических понятий, исповедующий культ индивидуальной храбрости, удали и страсти, все же ощущает и признает эту власть традиции; потому-то он и скрывает от царя, что предмет

его любви — замужняя женщина; потому же он и терпит поражение еще до исхода боя.

Власть традиции, предания подчеркнута одним мотивом, проходящим через всю поэму. Это мотив «народной памяти», реализованный в собирательном образе гусяров. С ними в «Песню» врывается стилевая струя раешника — в зачинах и концовках; им же принадлежит и прямое отступление-комментарий «Обманул тебя твой лукавый раб...» и т. д., который ошибочно считался частью монолога Кирибеевича. Таким образом, гусярам в «Песне» принадлежит роль весьма существенная: все художественное целое — это их сказ, объединяющий, как мы пытались показать выше, самые разнородные, принадлежащие различным фольклорным жанрам приемы повествования, расставляющий художественные акценты и освещающий все происшествие своим эмоциональным отношением. Эта субъективность повествования осуществляется формами и средствами, восходящими к фольклору, но сама по себе она не фольклорна; она является достижением очень развитой письменной литературы.

Мотив «народной памяти» также не есть фольклорный мотив, хотя вырастает он из осмысления образцов народного творчества. Он особенно значителен в заключительной части поэмы. Как известно, описание похорон Калашникова «между трех дорог» довольно близко к тому, какое мы находим в балладе о смерти молодца, который завещает похоронить себя с атрибутами своей прежней силы (конь, меч, копье), чтобы люди продолжали ощущать ее и после его смерти. Этот сюжет, вообще чрезвычайно распространенный (он в изобилии встречается уже в сборнике Чулкова), Лермонтов знал, видимо, как сюжет песни разинского цикла; один из вариантов ее («Леса ли вы, лесочки, леса темные») был опубликован в 1830 году в «Московском вестнике», который Лермонтов внимательно читал^[48]. Разработка этого мотива в песнях варьируется; в большинстве вариантов, однако, атрибуты удали молодца нужны именно для опознания его могилы: «Что лежит тут вор удалый добрый молодец, Стенька Разин Тимофеев по прозванию»^[49]. В одном из вариантов находим:

Навалите-ко плиту да камня серого,
Роспишите вы слова вси до единого,
Опишите вы мое имя, фамилию^[50].

Замечательно, что и на этот раз фольклорной основой образа Калашникова оказывается разбойничья песня, равно как и то, что с фольклорным «разбойничком», «добрым молодцем» сближается

не Кирибеевич, а Калашников. В соответствии с песнями об «удальце» Лермонтов реконструирует национальный характер, погрузив его в фольклорную эпическую стихию. В этом характере «родовые» черты явно преобладают над индивидуальными; «закон», передающийся из поколения в поколение, организует и движет его стихийную мощь. Этот «закон» оказывается устойчивее любой временной власти, и, когда последняя становится на его пути, возникает бунт.

В заключительном мотиве похорон «удальца» мы вновь имеем дело со случаем переосмысления фольклорного мотива. Лермонтов исключает мотив опознания могилы. В его художественном представлении Калашников — носитель внеиндивидуального, внеличного, «народного» начала. Могила его «безымянна». Память о нем сохраняется в традиции, предании, которое передают из уст в уста гуслиеры-скоморохи, сменившие собою раннего оссианического «барда» и певца «с балалайкою народной».

В «Песне про царя Ивана Васильевича...» обрисовались контуры своеобразного «почвенничества», сложившегося у Лермонтова в середине 1830-х годов в атмосфере раннеславянофильских идей. На основе устно-поэтического творчества он стремится теперь воссоздать национальный характер и национальную специфику быта. Это сразу же почувствовал Белинский — один из наиболее проницательных комментаторов «Песни»: в своем разборе он все время отмечает знание поэтом «древних нравов», «простоты родственных отношений наших предков», «супружеских отношений варварского времени»^[51]. Однако сам Лермонтов не склонен был рассматривать русское Средневековье как «варварское время»; патриархальный быт и нравы возникали в «Песне» даже в героическом ореоле. Белинский сам же отметил это: Лермонтов, писал он, «от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее», с «простодушною суровостью» его нравов, с «богатырской силой» и «широким размахом» его чувства^[52]. Это объясняет, почему «Песню» приветствовали в «московских кругах»^[53] — Шевырев, Хомяков^[54], а в дальнейшем представители «почвенничества», как Ф. М. Достоевский, для которого Калашников был носителем нравственной нормы, «народной правды», противостоящей большому «европеизму»^[55]. Связи позднего Лермонтова с Самариным и кругом «Москвитянина» показывают, что если не славянофильская, то «почвенническая» трактовка «Песни» была не лишена оснований. Но процесс развития Лермонтова шел по нескольким путям; и «Демон», и «Герой нашего времени», и

поздние рефлектирующие стихи типа «Думы» оказывались в основе своего метода резко враждебны и славянофилам, и «почвенникам». К методу «Песни» Лермонтов не вернулся. Она осталась высокохудожественным памятником определенного этапа его идейной и художественной эволюции.

Что же касается историко-литературного значения «Песни» и места ее в творчестве Лермонтова, то здесь уместно привести короткий отзыв Н. А. Бестужева, обычно для изучения не привлекавшийся, но принадлежащий к числу наиболее тонких и глубоких интерпретаций этого произведения. В письме к брату Павлу из Петровского завода 4 июля 1838 года он пишет: «Недавно прочли мы в приложении к Инвалиду „Сказку о купеческом сыне Калашникове“. Это превосходная маленькая поэма. Вот так должно подражать Валтер Скотту, вот так должно передавать народность и ее историю! Если тебе знаком и этот ... въ <подпись-анаграмма под „Песней“ в журнальной публикации. — В.В. >, объяви нам эту литературную тайну. Еще просим тебя сказать: кто и какой Лермонтов написал „Бородинский бой“?»^[56] Это восприятие одаренного и литературно образованного современника очень точно намечает литературную перспективу. В «Песне» Лермонтов по примеру Вальтера Скотта изображает историю «домашним образом», через быт и нравы народа. Упоминание же о «Бородине» в этом контексте говорит о незаурядной проницательности критика, почувствовавшего в двух внешне совершенно различных произведениях внутреннее родство.

1837 год является своеобразной вехой в истории лермонтовского фольклоризма. В первой кавказской ссылке он получил возможность услышать в живом исполнении песни гребенских казаков и ознакомиться в устном пересказе и переводе с грузинским и азербайджанским фольклором. Небезынтересно, что и здесь, в результате обращения к подлинному материалу, появляется запись фольклорного текста. Она относится к 1837 году, когда Лермонтов, оказавшись в ссылке, начинает заниматься азербайджанским языком и ближе знакомится с бытовой, материальной и литературной культурой Кавказа и Закавказья. Запись эта, литературно обработанная «турецкая сказка» «Ашик-Кериб», по-видимому, есть один из азербайджанских вариантов дастана «Ашуг-Гариб», широко распространенного у многих, главным образом тюркоязычных, народов Средней Азии, Кавказа и Закавказья (существуют также его грузинские и армянские версии)^[57]. Замечательно, что эта запись появляется почти одновременно с «Песней про царя Ивана Васильевича..»: она, конечно, была следствием того поворота к

пониманию фольклора как отражения народного быта и нравов, который произошел у Лермонтова еще в Петербурге.

Начиная с 1837 года можно говорить об элементах фольклоризма в кавказских стихах и поэмах Лермонтова. Сфера их, однако, ограничена: как мы пытались показать выше, ни «Мцыри», ни «Демон», ни «Тамара» не содержат в себе ничего такого, что свидетельствовало бы о сознательном воспроизведении фольклорной стихии, осознанной как некая специфическая литературная сфера. Дело меняется в «Беглеце», «горской легенде», написанной в 1837–1838 годах (по утверждению А. П. Шан-Гирея, «не позднее 1838 года»)[58]. Общая сюжетная ситуация поэмы имеет более или менее близкие параллели в ряде сказаний и песен Азербайджана (песня о Кер-Оглы), Чечни, Дагестана; черкесские песни с подобным сюжетом Лермонтов мог почерпнуть и из письменных источников, в том числе из Тетбу де Мариньи[59]. Однако поэма как художественное целое возникает не столько на основе синтеза этих источников, как это было в «Песне про царя Ивана Васильевича...», сколько на основе свободного развития мотивов, составляющих как бы этико-психологический и бытовой субстрат. «Горская легенда» сочинена, причем сочинена с учетом художественного опыта «Песни про царя Ивана Васильевича...». Композиционно она выстраивается по знакомому уже нам принципу троичности с градацией; нет сомнения, что этот прием был осознан Лермонтовым как специфичный для фольклора прежде всего на материале русской песни и былины. Градация выдержана очень точно; «легенда» полна нарастающего драматизма. В первом эпизоде Гаруна отвергает прежний друг, во втором — возлюбленная, в третьем — мать. По справедливому замечанию новейшего исследователя, трагедия усугубляется тем, что Гарун — младший сын, «в народно-сказочной традиции — самый умный, справедливый, удачливый»[60]. Но художественной доминантой поэмы являются все же не эти черты, а создаваемый Лермонтовым тип рассказчика; тон и эмоциональный колорит повествования принадлежат ему и направляются лермонтовским представлением о национальном и социальном характере горца. Это особенно очевидно в заключительной части поэмы:

И труп, от праведных изгнанный,
Никто к кладбищу не отнес,
И кровь с его глубокой раны
Лизал рыча домашний пес;
Ребята малые ругались
Над хладным телом мертвеца...

Крайняя жестокость концовки выступает еще более рельефно на фоне эпически хладнокровной интонации рассказчика. Но жестокость не столь чудовищна, как должно это казаться европейцу: перед нами иная, неевропейская система ценностей и этических представлений. Нечто подобное мы видели и в «Песне про царя Ивана Васильевича...». Но в «Песне» фольклор был непосредственным материалом для синтеза национального характера; здесь же фольклор является скорее сопутствующим элементом; национальный характер возникает не из него, хотя и с учетом его. Интересно отметить, что Лермонтов прибегает к прямой стилизации «песни старины»: он заимствует из «Измаил-Бей» «черкесскую песню» «Месяц плывет» и перерабатывает ее в духе этических представлений, отразившихся в «Беглеце». Это не единственный случай имитации «горского фольклора»: совершенно аналогичную судьбу имела другая сочиненная Лермонтовым песня — «Много дев у нас в горах», попавшая из «Измаил-Бей» в «Бэлу» и включившаяся в иной литературный и этнографический контекст^[61]. В обоих случаях именно контекст придает «песням» видимость подлинности, и для Лермонтова этого совершенно достаточно.

Пример «Беглеца» показывает, каковы функции и границы фольклоризма «кавказских поэм». Конечно, это поэма «литературная», в еще большей мере, чем «Песня про царя Ивана Васильевича...». Исследователи обращали уже внимание на то, что она не имеет сколько-нибудь определенных этнографических примет, давая обобщенное или, скорее, общее представление о месте и времени действия. Это совершенно сознательное приглушение этнического фона; при стилистической правке Лермонтов убирает слишком явные черты метафоризма, которые были обязательным атрибутом «ориентальной» экзотики. Он не стилизует и восточную речь, а лишь обозначает ее, вводя «высокий» лексический пласт, как будет делать и позднее, передавая речь Казбича. Другими словами, Лермонтов создает «местный колорит» на тех же основах, на которых это делал Пушкин. В эту систему «горский фольклор» входит лишь как одна из образующих, а восприятие его в значительной степени определяется сформировавшимся уже при создании «Песни про царя Ивана Васильевича...» взглядом на русскую народную поэзию.

Поздние баллады Лермонтова составляют как бы последний и вершинный этап в освоении им народной поэзии.

То обстоятельство, что именно баллада становится теперь своего рода средоточием лермонтовского фольклоризма, — не случайно и даже не вполне индивидуально. Конец 1830-х — начало 1840-х годов — время оживления русской баллады. Как уже говорилось выше, она развивается как в сторону «рыцарской» баллады с ясно выраженными чертами западного Средневековья, так и по пути «простонародной» русской баллады, основанной на материале народных поверий и народной демонологии. Это баллады эпохи «неистового романтизма», подчеркнута стилизованные и выдержанные в мелодраматически мрачных тонах; они, как и другие лирические и лиро-эпические жанры этого времени, тяготеют к утрате жанровой специфики и перерастают в «повесть», «быль», стихотворное «предание». Общий процесс размывания жанровых границ сказался, как известно, и на балладах Лермонтова. В сюжетном отношении они также не стоят одиноко; близкие образы и мотивы мы находим довольно часто в балладах, наполнявших журналы конца 1830-х годов. В широкий круг баллад и преданий о русалках — как славянского фольклорного (ср. у Маркевича), так и западного происхождения — входит, например, «Морская царевна»^[62]. Характерно, что именно в эти годы в русской поэзии начинается полоса увлечения переводами подлинных фольклорных произведений балладного типа, в частности скандинавских; так, Д. Ознобишин, Ф. Кони печатают свои переводы «шведских песен» с международными балладными сюжетами. В числе этих песен мы находим, например, балладу «Две сестры», с тем самым сюжетом, о котором нам уже пришлось говорить в связи с «Тростником» Лермонтова^[63]. Эти песни рассматриваются теперь как истинный источник знаменитых литературных баллад типа «Леноры», и едва ли не по их образцу тот же Ознобишин пишет свою «Чудную бандуру», уже прямо ориентированную на национальный фольклор^[64], но сохраняющую метрический строй, восходящий к оригиналу, — попарно рифмующиеся амфибрахические строчки. Те же строфические формы — попарную рифмовку двустийши, написанных трехстопными размерами (амфибрахий, дактиль), — применяет Лермонтов в «Русалке» (1832) и «Морской царевне» (1841).

Последнее стихотворение довольно хорошо показывает принципы работы зрелого Лермонтова над фольклорным материалом. Лермонтов не идет по пути «простонародной» баллады, как это делают, например, А. Тимофеев или Н. Прокопович. Национальный и народно-поэтический колорит баллады, однако, явственно ощущим. Он создается отчасти лексическими средствами, как в вопросе царевича: «Али красы не

видали такой?», но всего более своеобразной стилизацией фольклорных представлений. Исследователями Лермонтова отмечалось уже, что поэт нередко не воспроизводит, а создает заново поэтические тропы по типу фольклорных («добрый конь в зеленом поле»)[65]. Такой случай наблюдается в «Морской царевне»: «чудо морское с зеленым хвостом», «синие очи любовью горят», «ловит за кисти шелковой узды». Стилизация ведется очень осторожно; как и в «Беглеце», этнический фон приглушен; его национальная специфика лишь обозначена, и этого достаточно, чтобы направить поток читательских ассоциаций в сторону народно-поэтической традиции. Фольклорная и литературная, «книжная» стихии вступают в сложные и тонкие взаимоотношения; любопытно, что для многих стихов зрелого Лермонтова можно указать наряду с фольклорными и литературные аналоги. Это относится даже к такому, казалось бы, явно фольклорному стихотворению, как «Казачья колыбельная песня». Роль народно-поэтической традиции здесь несомненна[66], но столь же несомненна и близость его к «Lullaby of an infant chief» («Колыбельной сыну вождя») В. Скотта[67]. Элементы фольклорной поэтики, входя в художественную ткань, видоизменяют ее; стихотворение создается как бы на границе двух сфер поэтических представлений. Обаяние народно-поэтического колорита в «Казачьей колыбельной» таково, что исследователи, сопоставлявшие ее с песнями гребенских казаков, как будто не замечали кардинальной разницы поэтических систем: от их внимания ускользали и сложность строфики, и богатство рифм лермонтовского стихотворения, вовсе не свойственные народной лирической песне. Но при восприятии целого отличия не выдвигаются на передний план; художественный акцент ложится на те элементы образной системы, которые действительно роднят «песню» с подлинным фольклорным произведением. Мы находим здесь и следы эпической гиперболизации («богатырь ты будешь с виду»), и характерные уменьшительно-ласкательные образования («образок святой», «седельце боевое», «песенка»), и постоянные (или созданные по типу постоянных) эпитеты («злой чечен», «горькие слезы», «месяц ясный»). Все это — черты фольклорные, но они выступают в новом, функционально преобразованном виде, — они характеризуют прежде всего строй чувств героини и ее индивидуальное, субъективное отношение к изображаемому. Образ матери-казачки организует и мотивирует все эти элементы; песня написана от ее имени и о ней. Это отличает стихотворение от народной лирической песни, где «повествователя» в точном смысле слова нет: он внеличен, внеиндивидуален; в народной

песне интересно то, что (и как) рассказывается, а не тот, кто рассказывает. Лермонтова-лирика интересуется характер, возникающий из рассказа. Характер этот демократичен; ему свойственны черты народного сознания. В «Казачьей колыбельной» это солдатка, казачка; в «Завещании» (1841), «Свидании» (1841), может быть и в «Соседке» — армейский офицер, ведущий почти солдатскую жизнь. Их жизненные драмы, даже трагедии выражаются во внешне безыскусственной форме; они угадываются за лаконичным и скупым жестом, за эпическим тоном рассказа:

Стану целый день молиться,
По ночам гадать.

(II, 141)

Этот народный характер уже был в лермонтоведении предметом специального внимания^[68]. Нам известны в общих чертах и стилистические средства, к которым прибегает Лермонтов для его создания: намеренно прозаизированная стихотворная речь, избегающая тропов; бедная рифмовка; своеобразный сдержанный и мужественный тон, избегающий всяких форм прямого лирического самовыражения. Была отмечена и «фольклорность» поздних стихов Лермонтова: полусолдатский быт героя «Завещания» изображается и в солдатских песнях и виршах эпохи; лирические ситуации «Сна», «Завещания» находят аналогии в песнях гребенского казачества. Но сейчас нас интересует вопрос иной и более узкий: в какой мере фольклорные образцы отражаются в самой поэтической ткани этих стихов, и если эта связь существует, то в чем она заключается.

Здесь нам приходится обратить внимание на некоторые особенности психологического облика и поэтической речи героя этих поздних баллад Лермонтова. Это не солдат, не крестьянин, это (как точно отметил уже Д. Е. Максимов) армейский офицер, «кавказец», типа Максима Максимыча. Его литературное сознание, о котором можно говорить, формируется не классическим фольклором, а в первую очередь литературой: он «потихоньку в классах читал „Кавказского пленника“», во время службы «на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо» (очерк «Кавказец»; VI, 348, 349). Он воспитан, таким образом, на романтических образцах, но отнюдь не только на них; его эстетическая сфера — это и массовая городская и солдатская песня, удержавшая как черты традиционного фольклора, так и

письменной литературы, городской «мещанский» романс с элементами неистовой баллады, — стихотворство песенника и лубка, «низовой» литературы с несложившимся эстетическим каноном. Именно от этой сферы фольклорного и полужанрового творчества идут некоторые интонации поздних лермонтовских стихов, написанных от имени героя «кавказца». Так, в «Соседке» воспроизведена «неумелая» поэтическая речь — начиная от двустопных с парными грамматическими рифмами и вплоть до искусственного выбора слов «под рифму», как это бывает у непрофессиональных грамотеев — версификаторов:

Мы проснулись сегодня с зарей,
Я кивнул ей слегка головой...
Вот напротив окошечко: стук!
Занавеска поднимется вдруг.

(11,154)

Эти интонации нашли себе место в «Свиданьи» — одном из высочайших лирических шедевров Лермонтова, — где создан необыкновенный по богатству и гибкости стиливой диапазон — от точного лирического пейзажа:

Тифлис объят молчанием,
В ущелье мгла и дым, —

до подчеркнутого мелодраматизма:

Твоя измена черная
Понятна мне, змея!

Эти фразеологизмы почти цитатны: они взяты из ходовых мелодрам. Цитатность мышления характеризует лирического героя, воспитанного «на Марлинском». Его внутренний монолог включает в изобилии подобные же стертые «поэтизмы»; в сочетании с обиходной лексикой («лежу я на ковре») они создают общую стиливую атмосферу мещанского романа:

И в этот час таинственный,
Но сладкий для любви,
Тебя, мой друг единственный,
Зовут мечты мои.

Любопытно, что Лермонтов улавливает и нередкую в романсе такого типа детализирующую описательность, со своеобразной функцией эпитета: он создан по типу постоянного эпитета классического фольклора, но лишен «украшающих» функций и потому не воспринимается как эстетически значительный:

Возьму винтовку длинную,
Пойду я из ворот,
Там под скалой пустынною
Есть узкий поворот.

(II, 206)

«Свиданье» перешло в городской романс с изменениями; одно из них, очень симптоматичное, усиливало намеченную уже у Лермонтова конкретизирующую роль эпитета: «Есть левый поворот»^[69].

В поздних стихах Лермонтов, таким образом, обращается к живой сфере устно-поэтического творчества. Обращение это оказывалось весьма плодотворным: не имея богатства художественных средств классической крестьянской поэзии, эта сфера в то же время оказывалась ближе к устной речи и к письменной литературе и не вносила в эту последнюю черт принципиально иной поэтической системы, черт чужеродности, «экзотизма». Более того, она в большей мере была пригодна для создания того типа социального характера и социальной психологии, который обозначается в поздних лермонтовских стихах. Это не означало, однако, отказа и от классической фольклорной традиции.

В стихах 1832 и 1837 годов — в «Тростнике», в «Узнике», в «Песне про царя Ивана Васильевича...» — Лермонтов при создании характера опирался на опыт эпической и лиро-эпической поэзии. В позднем балладном творчестве он возвращается к некоторым художественным средствам народной лирики.

Примером тому является «Соседка» (1840). Анализ этого стихотворения дал Д. Е. Максимов, очень точно уловивший его связь с фольклорной традицией. Связь эта заключается в особого рода условности, на которой построен конфликт и самый сюжет этой потенциальной баллады, где «фабула только завязывается, а ее дальнейшее развитие и развязка (побег) даются в форме пожелания и предположения»^[70].

В «Соседке» есть несколько типологических особенностей, как общих, так и частных, которые сближают стихотворение с народной поэзией. Мы можем выделить в нем экспозицию и монолог, введенный непосредственно («Не грусти, дорогая соседка...»). Такие композиционные структуры очень распространены в народной лирической (протяжной) песне. Заключительные строфы в «Соседке» собственно и содержат в себе ту «условность», которую отмечал Д. Е. Максимов, но которую следует соотносить не со сказкой, а именно с лирической песней. «У словность» эта в сущности есть особое литературное время или, скорее, «наклонение», которое очень характерно для народной поэзии и весьма редко в письменной литературе. На него указывал А. А. Потебня как на поэтический прием, восходящий к поэтике и представлениям заговора^[71]. Это литературное время грамматически выражено глагольным будущим временем с оптативным значением:

Я вскинусь пташечкой-кукушечкой,
Полечу я к матушке во зеленый сад...^[72]

Сама сяду на траву,
Раскинусь я яблонью,
Яблонью кудрявою^[73].

Здесь передана не только желательность, но и ирреальность действия, представляемого как совершившийся факт. Это своеобразная форма народного метафоризма, уходящего своими корнями в первобытное сознание^[74], и ее-то в несколько «олитературенном», т. е. логически упорядоченном, виде мы находим в «Соседке»:

Захоти лишь — отворится клетка,
И, как божии птички, вдвоем
Мы в широкое поле порхнем.

У отца ты ключи мне украдешь,
Сторожей за пирушку усадишь и т. д.

(11,155)

Ранние формы освоения этого приема мы находим в сборнике Чулкова в литературных подражаниях народной песне. Но «Соседка» не есть подражание песне, и указанная особенность в

ней не просто прием или поэтический троп: это своего рода «модальность» всего стихотворения, т. е. форма субъективного отношения автора (или лирического героя) к окружающему миру, взятому в его наиболее существенных категориях (возможности и действительности и т. д.). Специфичность этой формы в «Соседке» выступает особенно ясно хотя бы на фоне «Узника» (1837) — стихотворения с той же тюремной темой и близкой поэтической концепцией. По сравнению с «Соседкой» «Узник» чрезвычайно «реалистичен»; его «модальность» не выходит за рамки обычных логических категорий: вначале просьба узника «отворить темницу», затем представление о свободной жизни, наконец антитеза: «Но окно тюрьмы высоко, / Дверь тяжелая с замком», т. е. возвращение к тюремной реальности. Соответственно четко — на три части — членится все стихотворение, композиционно завершаемое пуантирующей строфой. Вообще параллелизмы-противопоставления — основа композиции «Узника», и эту структуру Лермонтов, видимо, также ощущал как фольклорную; вспомним, что освоение поэтики лирической песни он начинал именно с таких структур. Но в «Соседке» сделан следующий шаг по сравнению с «Узником». Здесь сохраняются параллелизмы, но отсутствует пуантирующая строфа. Сюжетная цепь разомкнута; в стихотворении ничего не происходит, даже возвращения к тюремной реальности нет. Эти разомкнутые структуры — один из самых (если не самый) характерных признаков русской народной баллады и лирической песни, которые создают прежде всего ситуацию, иногда даже в ущерб сюжету; сгущение драматической ситуации, не разрешающейся в развязке, и есть психологическая основа того необычайного трагического колорита, который так поражал Кюхельбекера в народной балладе, записанной Лермонтовым. При этом «Соседка» — отнюдь не единственный в позднем творчестве Лермонтова пример баллады с неразвернутым сюжетом и созданной атмосферой. Не будет ошибкой утверждение, что таковы почти все баллады позднего Лермонтова. Подобный же случай мы находим и в «Свиданьи» (1841): сюжет обрывается на кульминационной точке, и самое действие мыслится в ирреальном времени, уже прямо повторяющем схему приема, описанного Потебней:

Возьму винтовку длинную,
Пойду я из ворот
И т. д.

Читателю остается неизвестным, делает ли все это герой или же представляет себе сделанным. Но для поэтической концепции стихотворения важна как раз эта недоговоренность. Так строит теперь Лермонтов и стилизованную литературную балладу, типа «Листка» или «Морской царевны». Идя по этому пути отказа от сюжетного драматизма и сгущения драматизма внутреннего, он вводит в свои стихи и «свернутые» и приглушенные, как бы подсказываемые читателю балладные сюжеты. В «Дарах Терека», где есть прямые реминисценции из гребенских песен, он заставляет читателя восстанавливать картину любовной трагедии: Терек несет Каспию труп убитой из ревности возлюбленной; ее любовник, «казачина гребенской», — единственный, кто не тоскует по убитой, ибо он готовится к смерти, будучи не в силах пережить свою жертву. Ситуация «Атамана» сообщается читателю как бы намеком, погруженная в поэтическую ткань иной баллады; целый сюжет поэмы составляет в «Дарах Терека» лишь один, третий, самый сильный, член градации и, контрастируя с эпическим тоном повествования, придает балладе необычайную силу внутреннего драматизма. Фольклорные элементы перестают существовать на правах относительной самостоятельности, как это было, например, в «Песне про царя Ивана Васильевича...» возникает органический синтез фольклора и литературы, предполагающий полное овладение фольклорным материалом в существенных чертах его поэтики и поэтического мышления. Художественные принципы лирической песни, баллады, городского романса, солдатской песни вливаются в поэтическую систему позднего Лермонтова, растворяясь в ней и обогащая ее, образуя различные стилевые пласты, расширяя диапазон стилевых и языковых средств и в то же время не стесняя свободы средств внефольклорных. Отсюда, между прочим, идет и характерная особенность поздней лирики Лермонтова — в ней явственно ощутимо, но очень трудно определяемо народно-поэтическое начало и столь же несомненна литературная традиция. Литературный замысел оказывается как бы втянутым в общую стилевую атмосферу народной поэзии, и несет на себе черты порождающего ее народного сознания, проявляющегося то в авторской интонации, то в образе лирического героя.

Это был последний этап освоения Лермонтовым народной поэзии, и он был теснейшим образом связан с тем расширением сферы «эстетического», в котором, собственно, и заключалась сущность происходившей исподволь поэтической реформы 1830-х годов.

Примечания

Об истории изучения темы см.: *Кретов А. И.* Лермонтов и народное творчество. (К истории вопроса) // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 110–136.

Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891;

Владимиров П. В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова. Киев, 1892;

Мендельсон Н. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 165–195;

Давидовский П. Генезис «Песни о купце Калашникове» // Филологические записки. Воронеж, 1913. Вып. IV–V.

Азадовский М. К. Фольклоризм Лермонтова // ЛН. Т. 43–44.
С. 239 и сл.

Семенов Л. П. Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941;

Андреев-Кривич С. А. 1) Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик, 1949; 2) Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954;

Андроников И. Л. 1) Лермонтов: Новые разыскания. М., 1948; 2) Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958;

Гиреев Д. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон»... Орджоникидзе, 1958 и др.

Пушкин. Т. 6. С. 191.

Гроссман Л. Стиховедческая школа Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 275–277;

Чичеров В. Лермонтов и песня // Лермонтов: Сб. статей под ред. Н. А. Глаголева. М., 1941. С. 140 и сл.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 195.

Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 349.

Нейман Б. В. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 438.

См.: *Лупанова И. П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 116 и сл.

Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 342 и сл.

Архипова А. В. Проблема национальной самобытности в русской литературе первой четверти XIX в. (эпоха становления романтизма) // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976.

Ср., например, употребление этого размера в переводе поэмы Оссиана «Картон»: Благонамеренный. 1818. № 7. С. 15; ср.: Соревнователь. 1818. № 2. С. 251.

Московский телеграф. 1831. № 4. С. 542–543.

См. письмо В. К. Кюхельбекера к Глинкам от 27 апреля 1834 года: Летописи Гос. лит. музея. М., 1938. Кн. 3. С. 172.

История русской музыки в нотных образцах. М.; Л., 1952.
С. 396.

Иезуитова Р. В. Литература второй половины 1820-х — 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976.

Нейман Б. Лермонтов и «Московский вестник» // Русская старина. 1914. № 10. С. 203–205.

См.: Соколова В. К. Русские исторические предания. М., 1970. С. 117, 237; Исторические песни XVII века. М.; Л., 1966. № 146, 304, 306, 308–310.

См. обзор этого сюжета у Ф. Чайлда: The English and Scottish popular ballads / Ed. by E. J. Child. N. Y., 1965. Vol. 1. P. 118–126.

См.: Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышова. Вступ. ст. Н. П. Андреева. Л., 1936 (Библиотека поэта. Большая серия). № 212 (далее: Чернышов).

Чернышов. С. 442. Сюжет этот см.: *Андреев Н. П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. № 780. См. также: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 Т. / Подгот. текста и примеч. В. Я. Проппа. М., 1957– Т. 2. № 244–246; Т. 3. № 569. Последний из указанных вариантов сказки записан рано, он находится уже в сборнике Б. Броницына «Русские народные сказки» (СПб., 1838. Кн. I).

Записано впервые в 1920-е годы от работниц фабрики под названием «Рыбак». См.: *Соболев П.* О песенном репертуаре современной фабрики. (По материалам, собранным в Орехово-Зуевском уезде Московской губернии) // Учен. зап. Ин-та языка и литературы. М., 1928. Т. II. С. 59–60; анализ текста см.: *Виноградов Г.* Произведения Лермонтова в народнопоэтическом обиходе // ЛН. Т. 43–44. С. 365–366. См. также: Русские народные песни / [Сост. *Новикова А. М.*]. М., 1957-С. 383; Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова. Общ. ред. А. М. Астаховой. М.; Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 342, 419. Указанные работы П. Соболева и Г. Виноградова Д. М. Балашову остались неизвестными.

Чернышов. С. 471.

См.: *Семенов Л. П.* Мотивы горского фольклора и быта в поэме Лермонтова «Хаджи Абрек» // *М. Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов.* Ставрополь, 1960. С. 7–28.

Андреев-Кривич С. А. 1) Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. С. 87 и сл.; 2) Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. С. 74.

На это имеется указание в академическом издании Лермонтова (III, 324).

Стихотворение Языкова было известно в Благородном пансионе уже в 1831 году, см.: *Бродский Н. Л.* М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1:1814–1832. С. 125–126. Ср. также: *Нейман Б. В.* Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова. С. 458–459.

Азадовский М.К. Статьи о литературе и фольклоре. М.; Л., 1960. С. 473.

Ср. в этой связи замечания М. М. Бахтина об эпической форме: *Бахтин М.* Эпос и роман // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 95–122.

Бродский Н. Л. Святослав Раевский, друг Лермонтова // ЛН.
Т. 45–46. С. 306–307.

Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. Приложение. С. 14.

Бродский Н. Л. Святослав Раевский. С. 307; Азадовский М. К.

1) Фольклоризм Лермонтова. С. 246; 2) История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 350; *Динесман Т. Г.* Д. П. Ознобишин // ЛН. Т. 79. С. 520.

Одна из таких песен, принадлежащая фольклору гребенских казаков, приведена Л. П. Семеновым в кн.: Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941. С. 55.

См.: Волков Р. М. Народные истоки «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова // Учен. зап. Черновицкого гос. ун-та. 1960. Т. XXXIX. Сер. филол. наук. Вып. ю. С. 34 и сл.

Подробное исследование различных форм повторов в народной поэзии, в том числе и таких, которые без труда обнаруживаются и в лермонтовской «Песне» (принцип троичности и др.), см. в статье В. И. Еремина «Повтор как основа построения лирической песни» (Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 37–65; с литературой вопроса).

Балашов Д. Русская народная баллада // Народные баллады. М.; Л., 1963. С. 9–11, 12. См. также: *Балашов Д.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966. С. 5 и сл. Ср. также драматизированную разработку мотива «наказанного хвастовства» в балладе «Молодец и река Смородина» (Народные баллады. С. 213); совершенно иные варианты разработки этого же мотива даны в былине типа «Смерти Василия Буслаева».

Чичеров В. Лермонтов и песня. С. 153–154.

Скафтымов А. Поэтика и генезис былин: Очерки. М.; Саратов, 1924. С. 50 и сл.

Пропл В. Я. Русский героический эпос / 2-е изд. М., 1958.
С. 222.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 555 и сл.

Русские плачи (причитания) / Вступ. ст. Н. П. Андреева и Г. С. Виноградова. Ред. текстов и примеч. Г. С. Виноградова. М., 1937 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 71.

Владимиров П. В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова. Киев, 1892. С. 18–19;

Мендельсон Н. М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 189.

См. в указанных работах Владимирова и Мендельсона; о распространенности этой песни см. также: ЛН. Т. 79. С. 373.

В опубликованных в последние годы записных тетрадях Достоевского 1876–1877 годов содержится весьма интересная запись с трактовкой этой сцены. Полемизируя с Белинским, Достоевский упрекает его в том, что он «думал в словах Грозного: я топор велю наточить-наострить — видеть лишь издевку, лютую насмешку тигра над своей жертвой, тогда как в словах Грозного именно эти слова означают милость». И далее: «Ты казнь заслужил — иди, но ты мне нравишься тоже, и вот я и тебе честь сделаю, какую только могу теперь, но уж не ропщи — казню. Этот лев говорил сам со львом — и знал это. Вы не верите? Хотите удивлю вас еще дальше? И так знайте, что и Калашников остался доволен этой милостью, а уж приговор о казни само собой считал справедливым. Этого нет у Лермонтова, но это так» (ЛН. Т. 83. С. 603). Еще ранее Достоевского близкое понимание сцены мы находим у Е. Ф. Розена: «А похвала царская за этот ответ по совести, и милость семейству и братьям казнимого и самому Калашникову в том, что казнь будет совершена от нарядно одетого палача и при звоне в большой колокол, все это придает царю и историческое его величие» (*Розен Е. Ф. О стихотворениях Лермонтова // Сын отечества. 1843. Кн. 3. Отд. VI. С. 13*).

Ср. наблюдения В. Коровина в кн.: *Коровин В. Творческий путь М. Ю. Лермонтова*. М., 1973– С. 158 и сл.

См.: Чеботарева В. Связь «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» с русским фольклором // Лермонтовский сборник, 1814–1964. Нальчик, 1964. С. 132–139.

Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 17–20. С. 127–128.

Исторические песни XVII века. № 312; ср. также № 311, 313–315.

Там же. № 315.

Белинский. Т. 4. С. 510, 511, 514.

Там же. С. 504.

См. свидетельство В. Межевича (Северная пчела. 1840. № 284).

Москвитянин. 1841. № 4. С. 528.

Достоевский Ф. М. Полное собрание художественных произведений. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Т. 12. С. 353.

Бунт декабристов: Юбилейный сборник, 1825–1925. Л., 1926.
С. 371.

Новейшие данные о дастане и источниках «Ашик-Кериба» (со сводом предшествующей литературы) см.: Якубова С. Азербайджанское народное сказание «Ашыг-Гариб». Баку, 1968.

Сочинения М. Ю. Лермонтова: В 6 т. / Первое полное издание. Под ред. П. А. Висковатова. М., 1889. Т. 2. С. 302.

Новейший обзор этих источников и исследовательской литературы о поэме см.: *Заславский И. Я.* Поэма о мужестве и гражданском долге: Поэма М. Ю. Лермонтова «Беглец». Опыт идейно-эстетического анализа. Киев, 1967. С. 7–11.

Там же. С. 44.

Андреев-Кривич С. А. Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954. С. 72–85.0 характере контекста см. замечания В. А. Мануйлова: *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 100, 101–103.

Ср., например, только в журналах конца 1830-х годов германские народные предания о русалках: Московский наблюдатель. 1837. Апрель. Кн. 2. С. 531; *Кропоткин Д.* Русалка // Библиотека для чтения. 1838. Т. 28. Отд. I. С. 153; *Степанов С.* Агнета (Баллада Эленшлегера) // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1839. Ч. II. № 5. С. 101; *Волков П.* Русалка // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37. С. 165; и т. д.

Ознобишин Д. П. Шведские песни (Исповедь. Злой брат. Две сестры) // Московский наблюдатель. 1835. Ч. II. С. 230; 1836. Ч. IX. Кн. 2. С. 239; *Кони Ф.* Две древние народные шведские песни. (Из сборника Афцелиуса и Гайера) // Сын отечества. 1838. Сентябрь. С. 16.

Иезуитова Р. В. Литература второй половины 1820-х — 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976. С. 128.

Гудошников Я. И. Мастерство Лермонтова-лирика и русский фольклор // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 14.

Ср.: Семенов Л. 1) Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 119;
2) Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С. 80;
Мендельсон Н. М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова. С. 194–
195; Андроников И. Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси,
1958. С. 172–177.

Якубович Д. П. Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР.
1935. Отд. обществ. наук. № 3. С. 265 и сл.

См., например: *Пумпянский Л. В.* Стиховая речь Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 413; *Максимов Д.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 206 и сл.

Виноградов Г. Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе // ЛН. Т. 43–44. С.374.

Максимов Д. Указ. соч. С. 183.

Потебня А. А. 1) «Слово о полку Игореве»: Текст и примечания / 2-е изд.; 2) Объяснение малорусской песни XVI века / 2-е изд. Харьков, 1914. С. 199 и сл.

Великорусские народные песни. СПб., 1897. Т. 3. № 19.

Там же. Т. 2. № 165.

См. об этом: *Еремина В.* Об основных этапах развития метафоры в народной лирике // Русская литература. 1967. № 1. С. 66 и сл.